

Consideracions sobre els models operístics entre 1875 i 1936

Francesc Cortès

Resumen. *Los modelos operísticos entre 1875 y 1936*

El artículo analiza la producción operística en nuestro país en el transcurso de tres períodos: 1875-1888, 1888-1902 y 1902-1936. Cada uno de ellos tiene unas características definidas, que se evidencian tanto en la producción propia como en la recepción de los modelos europeos, así como en la intensidad del hecho operístico en relación con otras manifestaciones musicales de la misma época. (J.C.B.)

Résumé. *Les modèles d'opéras entre 1875 et 1936*

L'article analyse la production d'opéras dans notre pays durant trois périodes : 1875-1888, 1888-1902 et 1902-1936. Chacune de ces périodes ont des caractéristiques déterminées qui se manifestent autant dans la production propre que dans la réception des modèles européens, ainsi que dans l'intensité de ce genre en comparaison avec d'autres manifestations musicales de la même époque. (J.C.B.)

Abstract. *Operatic Models between 1875 and 1936*

The article analyses operatic production in this country during over periods: 1875-1888, 1888-1902 and 1902-1936. Each period has defined characteristics, demonstrated through both local production and the reception of European models, as well as the intense interest in opera compared to other musical forms in the same period. (J.C.B.)

Zusammenfassung. *Die Opernmodelle zwischen 1875 und 1936*

Der Artikel analysiert die Opernproduktion in unserem Land im Laufe von drei Zeiträumen: 1875-1888, 1888-1902 und 1902-1936. Jeder von ihnen hat einige definierte Merkmale, die sich sowohl in der Produktion selbst wie in der Rezeption der europäischen Modelle, als auch in der Intensität der Opernaktivität in Verbindung mit anderen musikalischen Äußerungen der selben Epoche offensichtlich machen. (J.C.B.)

La producció operística al nostre país hagué de cercar, en el període del qual tractem, uns motlles estètics propis: l'exigència de la novetat en el llenguatge musical esdevingué una condició *sine qua non* per als compositors. Però, al mateix temps, les seves composicions foren avaluades pel públic i la premsa tot emprant uns models de crítica aliens procedents de les obres líriques que en aquells moments imperaven en el gust del públic contemporani, un criteri que esdevé un veritable contrasentit i que n'obstaculitzà la recepció.

És imprescindible realitzar una periodització del lapse temporal a tractar, que comprendria els anys entre 1875 i 1888, des d'aquesta data fins al 1902, i d'aquí fins al 1936. Cadascun d'aquests intervals posseeix uns trets propis, tant en la producció operística a Espanya i a Catalunya, com en la recepció i en els models estètics d'obres estrangeres representades, com també en la intensitat del fet operístic en relació amb d'altres manifestacions musicals.

En el primer període, pel que fa als models de provenença forana, cal no reduir-se únicament al repertori de tipus italianitzant¹, sinó també l'arribada del repertori francès, predominant a l'òpera i a les adaptacions d'operetes que en el terreny de la sarsuela tingueren un pes decisiu. Virella Cassañes, que visqué l'època, no s'està de manifestar un suposat estat de manca de la producció operística catalana en comparació als models estrangers que dominaven el teatre:

[...] Al renacimiento catalán desarrollado en este siglo, estimable por tantos títulos y que ha variado por completo la manera de ser de esta ciudad, no ha correspondido, como parecía natural, una mayor preponderancia del teatro musical contemporáneo. [...] es un hecho que se impone á la consideración de cualquiera, el marcado desnivel en que se ha colocado con relación á los demás órdenes de la vida artística, la música dramática catalana².

Els models que, passada la primera meitat de segle, predominaren foren en primer lloc els italians de Donizetti i Bellini —Rossini experimentà un renaiement en l'època de la Restauració alfonsina—, Mercadante —un autor avui dia bandejat i oblidat—, però també la *Grande Opéra* de Meyerbeer, Halevy. Verdi, present des del 1842, que si bé no fou ben acollit pel públic barceloní en un primer moment, hagué d'esperar l'any 1844 amb *Nabucodonosor* per obtenir el primer gran èxit que el convertiria, ja passada la meitat de segle, en un referent ineludible. En cert sentit, el repertori verdità significà un referent de modernitat quasi sincrònic envers les respectives estrenes italianes, mentre que les obres de Meyerbeer arribaren a Barcelona quan ja feia temps que s'havien estrenat a França, i no representaven una innovació estètica tan impor-

1. Vegeu ALIER I AIXALÀ, R.; MATA, FRANCESC X. *El Gran Teatro del Liceo*. Barcelona: Edicions Francesc X. Mata, 1991. p. 47-53; i SUBIRÀ, J. *Historia de la Música Teatral en España*. Barcelona: Labor, 1945; i SUBIRÀ, J. *La ópera en los teatros de Barcelona*. Barcelona: Ediciones Librería Millá, 1946; i VIRELLA CASSAÑES, F. *La ópera en Barcelona. Estudio histórico-crítico*. Barcelona: Establecimiento tipográfico de Redondo y Xumetra, 1888. p. 147-181.
2. VIRELLA CASSAÑES, F. *Op. cit.* p. 167.

tant³. A partir de les primeres estrenes de Gounod, iniciades el 1864 amb *Faust*, hom pot observar de forma clara un gir decidit envers la presència d'obres franceses. Des de 1878, estrena de *Cinq-mars* al Liceu, Gounod fou considerat a Barcelona d'una vàlua similar a la de Verdi. Així trobem títols de Thomas, Boieldieu, Medesville, Adam, Auber, Maillart, Hérold, o Halévy —Bizet fou conegut pel públic el 1881 amb *Carmen*—. Aquest nou model, que alhora es féu present també en un canvi estètic als concerts simfònics de l'època, i que implicà també l'arribada d'operetes, convisqué amb les reposicions del repertori italià, només renovat ara per les produccions de Verdi.

Les veus nacionalistes d'aquell període saludaren, amb l'esperança de trencar el predomini italià, les tímides aparicions d'obres de Weber. Però aquest repertori no fou en aquells moments cap destorb per a l'italianisme. Les primeres alenades de música germànica havien de ser l'esperança per a un reduït grup de músics de l'arribada del repertori wagnerià. Aquest és el model que tot i ser absent en bona mesura de les programacions operístiques constituï el darrer valor d'avantguarda per als compositors. L'estrena de *Lohengrin* el 1882 al Teatre Principal representà la materialització d'un seguit d'afanys endegats vers la dècada dels seixanta, i alhora l'inici del que serà un dels models més influents en el període venidor. L'audició de la marxa dels peregrins del *Tannhäuser* per la societat coral Euterpe dirigida per Clavé, fou la primera temptativa —val a dir que Barbieri ja l'havia interpretat a Madrid abans—, alhora que es mostraven els recels i la distància estètica enormes existents entre l'estètica italiana dominant i la novella aparició de Wagner. El 1874, any de l'articulació de la Societat Wagner, el clima encara no havia aconseguit superar les polèmiques, i els primers wagneristes, entre ells Felip Pedrell, Letamendi, Andreu Vidal i Roger, Josep Pujol Fernández entre d'altres, havien de mantenir posicions abrusades davant d'aquells que s'oposaven a l'estètica wagneriana⁴. Pel que estem dient, caldria ser conscients que l'elaboració de models es pot realitzar a partir de la recepció, i de les programacions de les temporades —programacions fetes sovint amb uns criteris no coincidents amb les preferències del públic—, però sense manllevar importància o suposar desconeixement d'altres tipus de repertoris per part dels compositors, que podien accedir a l'estudi de partitures tant impreses com sovint manuscrites. El wagnerisme trobà en el nostre país dificultats per imposar-se similars a les que tingué a França, però hi ha indicis històrics que demostren que els compositors el coneixien i l'estudiaven, tot i que en la composició de les seves obres empressin els models que dominaven el fenomen de la recepció: el seu interès en aquesta etapa estava més en el desig de trobar l'aprovació del públic i quasi gens en la voluntat de trencar estèticament amb allò dominant. Les obres de Pedrell com *Quasimodo*, la segona versió de *L'Último Abencerragio*, o l'òpera d'Obiols

3. CORTÈS I MIR, Francesc. *El nacionalisme musical de Felip Pedrell a través de les seves òperes: Els Pirineus, La Celestina i El Comte Arnau*. Tesi doctoral, UAB, 1994.
4. Vegeu JANÉS I VIDAL, Alfonsina. *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana, Ajuntament de Barcelona, 1983. p. 27-32.

Edita di Belcourt, o *Guzmán el Bueno* de Bretón participen, doncs, d'aquests models.

L'any 1888 és per a la cultura musical catalana un punt d'inflexió tan important, fins i tot més pel que representà l'obertura a Europa, com la data de la reinstauració dels Jocs Florals per a la recuperació de la llengua. A l'any següent de l'arribada de la primera obra wagneriana, *Lohengrin* el 1883 al Teatre Principal, podem constatar que la nova estètica germànica fou admesa amb bastanta unanimitat com a referent d'allò modern, fet que possibilita l'estrena d'*Il Vascello fantasma* —com s'anuncià llavors— i de *Tannhäuser*. Es pot parlar ja d'un canvi de models, mentre que cada vegada eren més insistents les veus que des de diferents publicacions periòdiques musicals es dolien de l'excessiu pes de la música operística italiana. Aquest corrent antiitalianista, que trobà les primeres manifestacions en les crítiques a la música religiosa vers la dècada dels seixanta, no comportà, però, el bandejament de les obres italianes dels cartells, sinó que només en significà una renovació de repertori —s'afebliria progressivament el *bel canto*— com també l'aparició el 1891 del primer títol verista, *La cavalleria rusticana* de Mascagni.

El 1889 s'estrenaren dues obres significatives per a la música hispànica: *Los amantes de Teruel* de Bretón, que representà un autèntic gir en el seu llenguatge estètic, i modificà els patrons de teatre líric que havien establert entre d'altres Arrieta⁵, i Barbieri⁶, i la refundició de *L'Ultimo Abenzerraggio* de Pedrell. L'èxit que assolí aquesta obra encoratjà Pedrell a donar l'impuls decisiu al seu projecte llargament cobejat per assolir un nou model de música nacionalista. Amb *El Pirineus*, i el manifest *Por Nuestra Música*, ambdós de 1891, Pedrell aportà una proposta sincrètica, des del moment en què recollia diverses influències, i alhora renovadora, pel coratge mostrat per mantenir una visió radicalment oposada a l'estètica italiana. Al mateix temps, marcava una distància envers l'altre gran model que en aquells moments s'imposava, l'obra de Wagner.

Els fonaments del projecte pedrellià depassaven la simple cançó popular: el folklore havia de servir de primer com una manifestació de consciència nacional, però a més a més havia de fornir de nous elements melòdics i harmònics el llenguatge musical. En segon lloc, les idees de la Renaixença catalana i del felibrisme provençal amaraven la proposició en la seva vessant més catalana. El wagnerisme constituïa l'altre dels pilars sobre els quals es bastia la nova visió operística de Pedrell, emprant certs elements de la dramaturgia, els *leitmotiven*, però tot servant sempre una distància estètica: el nou llenguatge no havia de convertir-se en una imitació servil, sinó que Pedrell establí la singularitat de l'obra d'art del sud davant d'allò que hauria pogut ser una còpia dels models imposats des del nord d'Europa; en aquest sentit, les seves proclames d'identi-

5. Sobre el model operístic d'Emilio Arrieta vegeu CORTIZO, María Encina. *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. Madrid: ICCMU-SGAE, Colección Música Hispana, 1998.

6. Vegeu BRETÓN, Tomás. *Los amantes de Teruel*. Edició a cura de Francesc Bonastre. Madrid: ICCMU-SGAE. Una visió global de l'evolució de l'òpera en l'època romàntica a Espanya és a CASARES, Emilio. «La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales», a *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.

tat mediterrània poden esdevenir un avançament vers posicions més properes al noucentisme que no pas al modernisme. En quart lloc, la forta impressió que aixecaren les seves investigacions musicològiques l'animà a emprar part d'aquells materials històrics com a font d'inspiració, tot donant així un caire pràctic a les recerques en poder incorporar música d'altres temps en un marc i estructures musicals nous. En darrer lloc, Pedrell es plantejà el *lied* com un element constitutiu del seu nou model, com a via per a superar la imatge pintoresquista d'altres obres operístiques anteriors, i en coherència amb la introducció de la forma *liederística* que ell ja havia realitzat els anys anteriors a la composició d'*Els Pirineus*. L'estrena al Liceu l'any 1902, i la bona acollida de l'obra, mostraren la bonesa de la proposta, malgrat totes les limitacions tècniques i l'alta dosi d'improvisació amb què foren muntades sempre les òperes d'autors espanyols. La bona recepció motivà la composició d'una nova òpera, *La Celestina*, amb la qual el compositor aprofundí en la definició del seu model i el millorà, i creà una de les millors obres operístiques del seu temps, malgrat que, per diverses raons, la seva estrena es veié dificultada, i només s'en pogueren sentir fragments esparsos el 1921, sota la direcció de Pau Casals. En una línia coherent cal situar la darrera gran producció pedrelliana, *El comte Arnau*, un festival liricodramàtic, amb una estètica diferent de la d'*Els Pirineus*, en la qual l'element wagnerià era present quasi només des del punt de vista ideal, i amb una concepció de l'obra pensada per a una hipotètica estrena en un teatre a l'aire lliure, un tipus de producció que llavors, el 1904, tot just s'estava posant de moda a Barcelona, per la influència del model francès de les Arènes de Béziers.

De forma contemporània cal valorar també la producció lírica d'Enric Morera, concebuda dins d'unes premisses modernistes. Morera, interessat tant en l'òpera com en la creació d'un projecte de teatre líric català que fes front a la pressió cultural que exercia la sarsuela a Catalunya, no arribà a sistematitzar un model com ho féu Pedrell a *Por Nuestra Música*, si bé, a partir de les seves obres, es poden establir amb força fidelitat les seves línies estètiques cabdals.

Abans, però, cal fer tres consideracions que expliquen el perquè i la natura del que podríem anomenar model de Morera, el qual seria seguit per d'altres compositors —no pas pel fet d'exercir un mestratge com en el cas de Pedrell, sinó per la coincidència ideològica en uns casos i, en d'altres, per una veritable influència—. En primer lloc, l'estètica wagneriana representava en els anys de canvi de segle a Catalunya la referència a la modernitat i al desig d'europèitzaació. No en va s'articulà el 1901 l'Associació Wagneriana, es conegué el repertori wagnerià «ortodox». Dins del món modernista català, Wagner fou el referent musical per excel·lència. L'orquestració, l'ús del *leitmotiv*, i de forma bastant relativa la recerca del símbol, serien els elements més emprats, aquells que tant els crítics com el públic esperaven trobar en les òperes compostes per autors del país. Juntament amb Wagner, Richard Strauss constituí la continuació de la línia germànica, la qual a casa nostra fou representada amb tota justesa per les obres de Joan Lamote de Grignon. La segona consideració pondera el pes que l'estètica verista assolí a Catalunya i a tot Espanya: la seva pre-

sència pot ser erròniament minvada si s'atén només a la visió crítica dels sectors modernistes més ferrenys defensors de la ideologia wagneriana. El cert és que la premsa dels primers anys del segle XX recull diferents episodis d'enfrontaments entre wagnerians i veristes, i si ens atenem a l'important nombre d'estrenes i reposicions que es produïren durant aquells anys, disciplinàrment no podem oblidar la presència d'un model, el verista, que impactà amb força en el fenomen de la recepció. En tercer lloc, no hem d'oblidar la presència important de la sarsuela, tant d'autors castellans com catalans, a l'activitat musical catalana del moment. Així com els models operístics espanyols tingueren dificultats per poder-se imposar —si és que mai ho aconseguiren—, no era aquest el cas de la sarsuela, que fruïa d'un consum immediat de les seves produccions, i es veia en la constant necessitat d'una permanent renovació del repertori, a banda d'alguns títols que passaven a engrossir-lo. L'estètica de la sarsuela acabà per fer-se un model, diferent a l'òpera i, sovint, aliè al wagnerisme, i del qual era difícil deslliurar-se en el moment en què els compositors volien compondre una obra d'èxit de públic.

En alguns cercles socials, que mantenien actituds polítiques nacionalistes molt determinades, hom pensà en la necessitat d'elaborar un model propi, aliè al sarsuelístic. De fet, aquest corrent ideològic només va poder concretar la necessitat d'una recerca de catalanitat en la sarsuela, i no es plantejà mai la utilització d'uns patrons estructurals i dramàtics nous. La via per assolir aquesta fita nacionalista fou la simple substitució argumental —emprar temes propis de la història o la cultura popular catalanes—, i des del punt de vista musical el procés del nou model havia de passar per l'única adopció de la cançó popular catalana, llavors ja estesa com a element nacionalista en el repertori del naixent moviment coral. És en aquest context on cal entendre la proposta del Teatre Líric Català d'Enric Morera⁷, a la qual se sumaren Lapeyra, Enric Granados, Joan Gay, Adrià Esquerrà, Jaume Pahissa, Celestí Sadurní i d'altres. El contingut d'aquest ampli corpus musical és desigual i divers. Des d'obres compromeses amb el model wagnerià i musicalment interessant com *La Fada*, fins a arranjaments de cançons populars catalanes bastides amb una acció argumental que no sempre fou efectiva des del punt de vista dramàtic. D'altra banda, la referència constant a una forma lírica procedent de la sarsuela podia convertir moltes d'aquelles obres en subsidiàries del model dominant, com de fet succeí.

Altres obres cabdals d'aquest període que continuaren una recerca en el món wagnerià foren *Artus* d'Amadeu Vives, estrenada el 1897 al Teatre Novetats de Barcelona; l'òpera *Merlín* d'Isaac Albéniz, que pretenia obrir un cicle artúric amb els llibrets que li fornïa Francis Coultts; *Henry Clifford* també d'Albéniz (1895)⁸, i *Euda d'Uriach*, estrenada el 1900 al Teatre Novetats. Aquesta

7. AVIÑOÀ, Xosé. *La música i el modernisme*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1985. p. 260-324.

8. Les crítiques contemporànies assenyalaren l'originalitat de l'obra d'Albéniz, en la qual hom distingia trets d'orientalisme com a definidors del seu estil, al costat de les reminiscències wagnerianes que hi trobà Amadeu Vives.

darrera, basada en una obra d'Àngel Guimerà, es distancià en certa mesura del wagnerisme, ja que el compositor no emprà la tècnica del *leitmotiv*, sinó que Vives donà preferència a la claredat melòdica; només la temàtica l'apropa als arguments medievalistes, tots ells encara amb el fit situat en un model que, en ocasions, acabaria per esdevenir un obstacle. Les obres de Granados basculen, en aquells moments, entre la tendència wagneriana d'utilització de motius-guies, en el cas de *Follet*, o bé el model que es fonamentava en la deu del repertori popular, en el cas de *Gaziel*, *Picarol* o *Liliana*. Aquesta darrera tendència hauria estat el nucli de *Maria del Carmen*, estrenada el 1898 a Madrid i l'any següent a Barcelona.

Una de les obres més interessants, i allunyada com a model estètic del panorama que estem descrivint, fou *Pepita Jiménez* d'Albéniz, estrenada a Barcelona el 1896; arribà a Praga el 1897 i al Théâtre de la Monnaie de Brussel·les el 1905. La seva singularitat, basada en l'obra de Juan Valera, rau tant en l'argument que tocà la temàtica religiosa i «la posada en escena tot dramatitzant la topada entre el món tancat i abstret del clergat i la lluminositat i transcórrer vital d'una jove vídua», com en els trets musicals personals d'Albéniz, que situaren l'obra propera a l'estètica verista⁹.

Hem proposat una divisòria al voltant de l'any 1902 pel gir estètic que a partir d'aquella data experimentarien les òperes hispàniques. No significa, però, que es produís un allunyament sobtat dels models anteriors, sinó que s'hi arribà al seu aprofundiment, a la vegada que s'albiraren propostes noves. En el terreny de la producció operística Morera aconseguí obres amb personalitat. L'òpera *Emporium*, saludada per Eugeni d'Ors com a contenidora de valors noucentistes, fou capaç d'escapar del domini dels patrons wagnerians, alhora que encertà amb el contingut argumental i la bona realització musical, una originalitat que no conté de forma similar *Bruniselda*, obra que combina l'argument català medievalista amb un seguiment massa proper del model wagnerià. També és deutora del wagnerisme l'òpera *Hesperia* (1906, estrenada el 1907) de Joan Lamote de Grignon¹⁰. Tot i així, i a manca d'estudis més aprofundits, l'obra és conscient de l'emmirallament en l'estètica modernista d'arrel germànica, però n'escapa en l'elecció de l'argument i en el desenvolupament dramàtic, aliè al món de la cançó popular. De fet, a *Hesperia*, a l'igual que a *Emporium*, l'acció ens mostra dos col·lectius oposats des del punt de vista cultural i ètnic, en lluita entre ells, tot resolent-se l'acció a favor bé d'aquells que representen l'alè de mediterraneïtat o bé de la simbolització a través dels personatges —i dels temes musicals associats— de les essències més ibèriques. La crítica de l'època féu una acceptació més que favorable de l'obra de Joan Lamote, la qual cosa, i ultra l'anàlisi de la partitura, ens inclina a pensar en la seva bonesa i en l'interès de la seva recuperació, com també d'*Emporium* de Morera.

9. Vegeu ALBÉNIZ, Isaac. *Pepita Jiménez*. Edició i revisió a cura de Josep Soler. Madrid: ICC-MU, 1996. p. XIII.

10. LAMOTE DE GRIGNON, Joan. *Hesperia*. Poema líric, amb text de Joan Oliva Bridgman.

A banda d'aquests dos models, cal esmentar les produccions de Joan Manén, *Giovanna di Napoli* (1903), *Acté* (1903)¹¹, i la refundició d'aquesta segona, *Neró i Acté*, estrenada a Barcelona el 1933. La singularitat de la seva producció se situa fora del corrent nacionalista i de la utilització de la temàtica popular. El desig del compositor era realitzar una obra personal, lliure d'influències¹², si bé per la instrumentació i, sobretot, per la presència de la tècnica motívica com a guia podríem inferir la influència wagneriana i de Strauss. Manén desenvolupà un llenguatge harmònic interessant i personal, alhora que mostrà un gran domini en l'orquestració. En el seu cas és complexa l'adscripció a un model concret, tant per la singularitat de la seva personalitat compositiva, com pel futur incert que tingueren les seves obres al nostre país, creiem que atziagament.

A mesura que ens endinsem en el nou segle, el wagnerisme, que no arribà en cap moment a decreïxer el seu interès en amplis sectors del públic, cedí pas a la novetat que representà l'arribada del repertori operístic rus, amb la representació el 1917 de *Boris Godunov*. La nova estètica sorprengué els auditoris per la seva originalitat i exotisme, ajudada en bona mesura per la cura que es mostrà en el muntatge de les representacions. Ara bé, el repertori rus no constituí cap tipus de model per ser imitat pels compositors hispànics. En tot cas el que significà fou una minva total del component dramàtic d'origen wagnerià en les obres que es componien, minva que no es pot atribuir només a la seva influència, sinó també al canvi idiomàtic experimentat en aquells anys, en el pes creixent del verisme i en l'arribada de les primeres obres de les avantguardes musicals.

Morera amb *Titaina* (1912) inicià un gir vers uns arguments veristes, acompanyats de la simplificació en l'orquestració tot cercant l'efectivitat sonora d'acord amb el drama teatral, un camí que seguí amb *Tassarba* (1916). Jaume Pahissa s'obrí als auditoris com el compositor que s'identificava amb les tendències més «ultramodernistes» —segons els qualificatius emprats al seu temps—. En realitat, ell semblà obrir un nou model, allunyat en un principi del corrent nacionalista, amb l'òpera *Gal·la Plàcidia* (1913), d'una instrumentació audaç i que quant al llenguatge harmònic era agosarada per l'aparició sovintejada de les seves teories «intertonals». La novetat de l'obra desorientà el públic, avesat a un llenguatge tardoromàntic. Malgrat els problemes que existien en el llibret, basat en una obra d'Àngel Guimerà, el nou model dissenyat per Pahissa era prou viable per renovar el panorama líric català.

La Dolors de Tomàs Bretón, estrenada a Barcelona el 1916, assenyalava la imposició de la línia verista en les noves òperes espanyoles, una línia que hereitava en certa mesura alguns trets germànics en l'orquestració, i que continuava mantenint la seva referència a la temàtica popular.

11. MANÉN, Juan. *Acté*. Text del mateix compositor, inspirat en una obra de Castelar. Barcelona: Vidal Llimona y Boceta, 1904. L'edició conté un interessant estudi temàtic de A. Ribera.

12. MANÉN, Juan. *Mis experiencias*. 3. *Trabajar, sufrir, avanzar*. Barcelona: Juventud, 1970.

Per comprendre l'evolució posterior de l'estètica operística cal avaluar la crisi que va patir el gènere a partir de la dècada dels anys vint, unes dificultats que no es concreten només en el nombre d'obres estrenades, sinó també en la disminució del nombre de teatres d'òpera i en l'escurçament de les temporades. Jaume Pahissa, que fins llavors havia mostrat un fer compostiu avantguardista, suavitzà el seu llenguatge en *La Morisca* (1919), i retornà a la utilització de la cançó popular a l'òpera *Marianela* (1923). En aquest darrer cas, cal assenyalar la singularitat de la nova proposta: a *Marianela*, basada en l'obra de Pérez Galdós i un dels més grans èxits que assolí Pahissa, emprà materials de procedència del repertori popular català, tot i tractar-se d'un argument que es desenvolupava a la mineria asturiana, amb la qual cosa es distanciació d'un dels principis nodals del nacionalisme: la identificació d'una cultura amb la seva manifestació musical popular. En obres posteriors, Pahissa continuà apropant-se al repertori popular, amb unes connotacions més directes a l'hora de seleccionar les obres (cas de *La princesa Margarida* basada en *La preso de Lleida*), mentre que des del punt de vista de la forma i el tractament de la línia vocal el seu nou model s'apropava a l'estètica de la sarsuela contemporània. Eduard Toldrà, amb *El giravolt de maig* concebé una de les propostes més innovadores i coherents del seu temps. En ella els elements de subtil ironia tenen un parentiu evident amb el nou albir que les avantguardes europees giraren vers la *comedia dell'arte* italiana; alhora el seu llenguatge havia perdut tot punt de contacte amb els corrents modernistes que floriren a la darrereria del segle XIX i principi del XX.

La successió dels models fou una permanent crida d'atenció a la validesa de la producció pròpia, un repertori hispànic que se sentí en tot moment menysprejat, tant pels empresaris teatrals com per un públic poc atent i curós amb les obres dels compositors del país. L'equiparació amb les obres estrangeres és una fita vana, com ja es mostrà al seu temps, i, alhora, contraproductiu. La dissort de bona part d'aquest repertori fou precisament haver de conviure amb un repertori al qual en part admiraven i en part detestaven, i haver de vèncer la confiança en la seva recepció, i acabà sent víctima de les circumstàncies del seu temps, unes circumstàncies que avui dia, sortosament, haurien d'haver desaparegut.